

PARANINFOS, SEGUNDONES Y EPÍGONOS DE LA COMEDIA DEL SIGLO DE ORO

IGNACIO ARELLANO
(Coordinador)

M.^a Elena Arenas Cruz
Nieves Baranda
Alessandro Cassol
Antonio Cortijo Ocaña
Luciano García Lorenzo
Celsa Carmen García Valdés
Lidia Gutiérrez Arranz
Carmen Hernández Valcárcel
Elena E. Marcello
Jesús Menéndez Peláez

Antonio Muñoz Palomares
Thomas Austin O'Connor
Blanca Oteiza
George Peale
Felipe B. Pedraza Jiménez
Margarita Peña
Maria Grazia Profeti
Alberto Rodríguez Rípodas
Luis Vázquez
Germán Vega García-Luengos

*Editado en colaboración con el GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro)
de la Universidad de Navarra*



Grupo de Investigación Siglo de Oro
● Universidad de Navarra

 ANTHROPOS

Bances Candamo, y el teatro finisecular

Blanca Oteiza

Noticia biográfica

De Francisco Antonio Bances Candamo (1662-1704), poeta dramático asturiano, contamos con una «biografía» de su amigo Del Río Marín, que la publicó en la edición que hace de *Obras Lyricas* de Bances en 1720,¹ y en la que da noticias interesantes, como la del éxito de su llegada a Madrid («vino a la corte, en que fue recibido con aplauso de los mayores ingenios [...] llegando a merecer en todas partes extraordinaria estimación», pp. 26-27), que culminó con el favor de Carlos II al nombrarlo poeta oficial de la corte. A la envidia achacará después Del Río el posterior abandono de Madrid por Bances: «su genio se resolvió a dejar la corte y empezar a industriarse en empleos que pudiesen ser de utilidad al rey y a la patria, ofreciéndosele luego la ocasión de administrar las Rentas Reales de la Villa de Cabra» (p. 28).

La parcialidad de esta «biografía» es revisada por Cuervo Arango, primero, y más tarde por Moir, puntualizando y completando datos de su obra y actividad teatral (por ejemplo, la fecha del Real Decreto por el que se le nombra poeta oficial, que Del Río fijaba en 1683 y Moir establece en 1687).

Noticia bibliográfica

Según Del Río el dramaturgo dejó escritas 24 comedias, 4 autos sacramentales «y otras obras dramáticas, sacras y profanas, que tienen más de quinientos pliegos» (pp. 33-34), pero la transmisión textual de la obra dramática de Bances corre pareja con sus vicisitudes biográficas, y como señala también Del Río «sus escritos fueron casi innumerables; el destrozo de ellos pendió del ningún sosiego que le dejaron sus empleos; en cada ciudad le quitaban los papeles, de suerte que, si quería tenerlos, volvía a escribirlos» (p. 32). A esta pérdida de la mayoría de su obra manuscrita se añade el hecho de que solo una parte de sus escritos fueron impresos en vida, aunque, si bien es cierto, se conservan bastantes textos, en parte gracias a su condición de poeta oficial.

1. Puede leerse en Bances, *Obras Lyricas*, pp. 23-34; para otras semblanzas véase Cuervo, 1916, pp. 11-34; Moir, ed., *Teatro de los teatros*, pp. XVII-XXXVII, y Arellano, Introducción a su edición de *Cómo se curan los celos*, pp. 9-20.

La colección más importante y completa del teatro de Bances es la titulada *Poestás cómicas. Obras póstumas de D. Francisco Bances Candamo*, impresa en Madrid en 1722.²

Es una colección interesante que incluye junto a una veintena de obras las loas correspondientes de algunas comedias,³ y las fiestas de los autos *El primer duelo del mundo* (loa, entremés *El astrólogo tunante*, y mojiganga), y *El gran químico del mundo* (loa y entremés), textos que sumados a la fiesta que conservamos, publicada por la imprenta real, de la fábula *Duelos de Ingenio y Fortuna* (con sus piezas cortas: la loa, el entremés *La audiencia de los tres alcaldes*, el baile del *Flechero rapaz*, y el bailete con que se dio fin a la fiesta)⁴ nos permiten tener una visión privilegiada de este teatro áulico finisecular.

Con todo no ha sido un dramaturgo atendido por la crítica, aunque en los últimos años se ha revitalizado su interés y la edición de sus obras dramáticas completas está en marcha por el GRISO de la Universidad de Navarra, con el objetivo de hacer accesible su teatro en ediciones críticas fiables y ofrecer un estudio del mismo. Tarea que se hacía necesaria cuando, con excepción de algunas ediciones sueltas,⁵ todavía hoy tenemos que leer la mayor parte de su teatro en textos de 1722.

Obra

Prosa

La obra dramática de Bances está condicionada por su cargo de poeta oficial de Carlos II, que influye en su concepción del teatro, de la que dejó un testimonio en prosa muy preciado su preceptiva *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*.⁶

2. Reúne en el tomo primero: el auto sacramental *El primer duelo del Mundo* con sus piezas menores (loa, entremés *El astrólogo tunante*, y mojiganga), las comedias *Quién es quien premia al amor*, *La restauración de Buda*, *Duelos de Ingenio y Fortuna*, y la zarzuela *Cómo se curan los celos y Orlando furioso*, con sus loas; y sin loas las comedias *La Virgen de Guadalupe*, *La piedra filosofal*, *Cuál es afecto mayor, lealtad o sangre o amor*, *Por su rey y por su dama*, y *El vengador de los cielos y rapto de Ellas*; en el segundo tomo: los autos *El gran químico del mundo* (con loa y entremés), y *Las mesas de la Fortuna*, y las comedias *La jarretiera de Inglaterra*, *El Austria en Jerusalén*, *El esclavo en grillos de oro*, *El sastre del Campillo*, *Más vale el hombre que el nombre*, *El duelo contra su dama*, *San Bernardo, abad*, *El español más amante y desgraciado Macías*, y la zarzuela *Fieras de celos y amor*.

3. Están publicadas en Arellano y otros, 1994.

4. Madrid, Imprenta de Bernardo de Villa-Diego, 1687. Véase la edición de las piezas cortas en Oteiza, 1987, y de la loa, en Arellano y otros, 1994, pp. 143-165.

5. Para el teatro menor, véase Arellano, 1987, 1988b y 1989; *El astrólogo tunante*, ed. García Valdés, 1985; Arellano y otros, 1994; Escudero, 2001; hay ediciones modernas de las comedias *Quién es quien premia al amor*, ed. Maler; *Sangre valor y fortuna*, ed. García Castañón; *La piedra filosofal*, editadas en sendas ocasiones por Díaz Castañón, y D'Agostino; *El esclavo en grillos de oro*, ed. Díaz Castañón; *Cómo se curan los celos y Orlando furioso*, ed. Arellano; *Por su rey y por su dama*, ed. García Castañón. Y están en preparación por el GRISO, *La restauración de Buda*, ed. E. Duarte, *Quién es quien premia el amor*, ed. B. Oteiza, y *El primer duelo del Mundo*, ed. E. Ruiz.

6. Se conserva manuscrita en la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. 17.459), y hay edición moderna de Moir (1970), por la que cito.

El texto se inscribe en el marco de las controversias sobre el teatro, que aumentan a partir de los años setenta: en concreto la redacta para contraatacar el *Discurso teológico sobre los teatros y comedias de este siglo* (1689), del jesuita Ignacio Camargo contra la licitud del teatro. En ella Bances defiende no solo la licitud (decencia) del teatro de su época (y por supuesto de su teatro), sino que ofrece además importante información sobre su actividad y pensamiento dramáticos, que (tal como ha demostrado Arellano en sus comentarios y análisis del teatro banciano) permite percibir la coherencia del poeta entre su teoría y práctica:⁷

Y porque han dicho muchos que la reforma que se pretende es imposible, la mostraré practicada con muchas, y especialmente con las más, porque no me culpen de que no practico lo que presumo enseñar [*Teatro*, p. 90].

En efecto, no puede entenderse su teatro sin valorar su orgullo de poeta dramático, labor que requiere mucha preparación y conocimientos de materias varias, como variado es el público (*Teatro*, pp. 49-51, 78-83). De ahí que los diversos temas que trata en sus comedias estén muy documentados, que denoten interés por la exactitud, que eviten anacronismos (por ejemplo en el cuidado del vestuario de los personajes), etc., actitud que se relaciona dramáticamente con dos de sus prioridades poéticas, la verosimilitud y pedagogía:

Hablará [el poeta] en una comedia de los trajes, edificios públicos, costumbres políticas, y magistrados de alguna corte extranjera, y lo está oyendo el embajador que residió, el soldado que estuvo y el curioso que peregrinó en ella. [...] Pinta un reencuentro marcial o una campal batalla, expone el sitio o defensa de una plaza, y habiendo de tratar con propiedad los términos militares y matemáticos, la política marcial y económica de un ejército, la distribución de sus órdenes, las graduaciones de sus cabos [...] se halla el teatro lleno de soldados de todas graduaciones, que no han empleado en otra cosa la vida [...]. Toca los estilos y etiquetas de los palacios y están llenos de sus áulicos los aposentos. Refiere los confines de los países y le oye el geógrafo que con el compás, y el soldado, que con la planta, midió y peregrinó Europa [*Teatro*, p. 83].

Pero tampoco podría entenderse su teatro sin considerar su propia estima (*Teatro*, pp. 3, 5, 56, 91, 93), que se fundamenta en el nombramiento real del que se enorgullece (*Teatro*, pp. 56, 93), y por el que se responsabiliza de su importante misión: ni más ni menos que ocuparse de enseñar y divertir bien al rey (*Teatro*, pp. 57, 93...).

Consecuentemente, Bances caracteriza su teatro de arte áulica (*Teatro*, p. 56), lo que incide en los objetivos de sus obras, que se sustentan en varios conceptos dramáticos interrelacionados: el decoro, la verosimilitud y el tratamiento de la historia frente a la poesía (*Teatro*, pp. 35, 50, 82...), que explica muy bien Arellano en diversos trabajos:⁸ en el seguimiento del decoro, que «casi

7. Véanse los trabajos de Arellano 1988a, 1988c, 1998a, 1998b, 1999, pp. 162-178, y la introducción a su edición de *Cómo se curan los celos*.

8. Véase Arellano, en especial 1988a, 1988c, 1998a, 1998b, que glosa.

llega a parecernos neurótico»,⁹ une el decoro moral (decencia de la representación) y el decoro dramático (cada uno habla y actúa según lo que es), y como en los asuntos históricos, que el poeta valora especialmente,¹⁰ la materia no siempre se corresponde con este decoro, aplica la enmienda de la Poesía: es decir, para lograr ese decoro es necesario que la Poesía enmiende la Historia, manteniendo la verosimilitud. Por eso la historia puede ser modificada por la poesía sin dañar la verosimilitud y exactitud documental.¹¹ En la loa de *Duelos de Ingenio y Fortuna* Poesía e Historia se enfrentan por esta cuestión (vv. 12-49).¹²

Pero Bances caracteriza su teatro también de arte política (*Teatro*, p. 56), lo que junto a la recomendación del «decir sin decir» ha sido interpretado como una intención y voluntad política en el poeta, en concreto sobre la cuestión sucesoria de la corona:

Son las comedias de los reyes unas historias vivas que, sin hablar con ellos, les han de instruir con tal respecto que sea su misma razón quien de lo que ve tome las advertencias, y no el ingenio quien se las diga. Para este decir sin decir ¿quién dudará que sea menester gran arte? [*Teatro*, p. 57].

Como señala Moir, quien inicia una teoría dramática sobre Bances en torno al «decir sin decir» y a la función política de su teatro, entre el otoño de 1692 y enero de 1693 se representaron tres obras, que marcan el momento culminante de la carrera del poeta como dramaturgo oficial de Carlos II: *El esclavo en grillos de oro*, *Cómo se curan los celos* y *La piedra filosofal*, que forman «una trilogía de alegorías políticas cuyo tema común fue el enconado problema de la sucesión de España» (ed. *Teatro*, p. XXXII).

Sin embargo, para Arellano, que revisa esta perspectiva política, ese «decir sin decir»,

[...] ya desde su mismo contexto, no es una confesión de astucia ni una declaración de intenciones políticas especiales [...]. Más bien se trata de una restricción de la crudeza con que el dramaturgo podría presentar sus lecciones. En realidad muestra todo lo contrario de una actitud de denuncia más o menos «subversiva» o escandalosa. Se trata de una llamada al necesario respeto con que hay que hablar a los reyes,

y remite a Saavedra Fajardo, donde encuentra expresiones muy cercanas a las de Bances, en la línea de la tradición didáctica-política.¹³

9. Moir, ed., *Teatro*, p. LXXVIII.

10. Como señala Arellano «la valoración superior se concede a las historiales, colocadas en la cima de la eficacia ejemplar que pretende Bances para toda comedia, en especial las dirigidas al rey, como son la mayoría de las suyas» (1998a, p. 5).

11. Véase Arellano, 1998a, pp. 5-6, y 1988a, p. 44.

12. Véase Oteiza, en Arellano y otros, 1994, pp. 155-156.

13. Véase Arellano, 1988a y 1988c; la cita en 1988c, p. 183.

Es muy citada su clasificación genérica de las comedias (*Teatro*, pp. 33 y ss.),¹⁴ en la que distingue dos tipos, amatorias (de capa y espada y de fábrica) e historiales (aquí incluye las de santos), aunque hay comedias que comparten características de ambos (*Más vale el hombre que el nombre*, *El español más amante*, *La jarretiera de Inglaterra*, *El sastre del Campillo*...). Deja aparte las fábulas (mitológicas) que «se reducen a máquinas y músicas» (*Teatro*, p. 36).

La mayor parte de sus comedias se inscribe en el género historial (*La restauración de Buda*, *Quién es quien premia al amor*, *El Austria en Jerusalén*, *La Virgen de Guadalupe*, *San Bernardo*, *abad*...), y de fábrica (*El esclavo en grillos de oro*, *La piedra filosofal*, *El duelo contra su dama*, *Sangre, valor y fortuna*...), y destaca la ausencia de comedias de capa y espada, y el escaso número de fábulas (*Cómo se curan los celos*, *Duelos de Ingenio y Fortuna* y *Fieras de celos y amor*), que Arellano atribuye a su escasa ejemplaridad.¹⁵

Además, junto a comedias de asunto original, Bances reelabora comedias hechas por otros autores, cuando toma asuntos de Lope, Tirso, Moreto, Calderón...,¹⁶ que configuran, no obstante, comedias de perspectivas nuevas, como en el caso de *El español más amante* y *San Bernardo*, *abad*.

Desde el principio de su actividad su teatro tiene un destinatario áulico: ante sus majestades representa en el Real Sitio del Buen Retiro en 1685 *Por su rey y por su dama*, para celebrar el cumpleaños del Emperador de Alemania; para el cumpleaños de Carlos II escribió la fiesta *Duelos de Ingenio y Fortuna* en 1687, estrenada en el Coliseo el 9 de noviembre... También los autos: *El primer duelo del Mundo* se representó en el Real Palacio ante los reyes el 29 de mayo de 1687; y *Las mesas de la Fortuna* se representa en enero de 1692 en el cuarto de la reina.

Y este marco áulico condiciona no solo sus objetivos, como veíamos, sino también sus temas, elaboración dramática y puesta en escena.

Efectivamente, hay en su teatro una serie de constantes temáticas, técnicas, escénicas, estructurales, poéticas...¹⁷ que, sin ser privativas suyas, lo caracterizan. Por ejemplo, la ambientación palaciega de sus asuntos, con sus personajes nobles, que configuran escenas tipificadas de duelos, pependencias, batallas; de ocio (saraos, cacerías, etc.), de amor..., casi siempre acompañadas de música, con funciones diversas: es expresión lírica de los sentimientos de los personajes (bodas, himnos religiosos, cantos triunfales, duelos...), pero también recurso dramático: estructura la entrada y salida de personajes, marca el tono de las escenas; o las acota, como las de apariencias (*San Bernardo*, *abad*), o las contrasta, como

14. Véase Arellano, 1998a.

15. Véase 1998a, 7.

16. Véase Cuervo, 1916, p. 217; para Lope, la edición de Oteiza de *El español más amante*, y para Moreto, Oteiza, 2002, y «San Bernardo: historia y poesía en Moreto y Bances Candamo-Hoz y Mota».

17. Véase la introducción de Oteiza a *El español más amante*, pp. 27-31, y Arellano, 1998a. Para la lengua poética de Bances y su deuda con Góngora y Calderón véase Rozas, 1965, Arellano, 1991, y la introducción de Oteiza a *El español más amante*, pp. 60-67.

en *La restauración de Buda*, mediante diversas combinaciones musicales: de guerra, amorosa, festiva (pp. 142, 153...). Un tipo de música, recurrente en Bances, es la de fondo, especificada con precisión en las acotaciones («Desde aquí nunca se deja de cantar y tocar muy bajo, sin que estorbe a la representación, que ha de ser al mismo tiempo», *Cuál es afecto mayor, lealtad, o sangre o amor*, p. 412).

Estos galanes suelen ser perfectos amantes y, muy puntillosos en sus relaciones personales, al igual que sus damas, no permiten el menor desdoro de su persona, lo que propicia una expresión conceptualmente exquisita, y no es rara la manifestación de su sensibilidad, bien en llanto (Macías en *El español más amante*) o en desmayos: Cloriarco, al creer muerta a su amada en *Cuál es afecto mayor* (p. 431); don Manrique, quien en una escena de bodas está a punto de desmayarse por segunda vez: «¿Cuánto va / que otra vez se nos desmaya?» (*El sastre del Campillo*, p. 257); o Macías, cuando casan a su dama en *El español más amante*, etc.

Y en este entorno áulico son frecuentes como medio de enredo los motivos de la confusión de identidades en la oscuridad, o el empleo del disfraz y las máscaras, provocadores de equívocos, al ocultar, cambiar o suplantar identidades (*Quién es quien premia al amor, Por su rey y por su dama, El sastre del Campillo*...), que en el caso de las damas disfrazadas de varón llegan a retar en duelo a sus galanes (*El duelo contra su dama, Cuál es afecto mayor*)... o que, como en el caso del travestido Macías (*El español más amante*), presenta características y funciones especiales.

Otro recurso dramático general, al margen ya de los espacios palatinos, es el de la ruptura de la ilusión escénica, que aparece con especial insistencia en Bances, dada la preocupación que manifiesta por la verosimilitud, y que protagonizan fundamentalmente los graciosos,¹⁸ que cuestionarán la topicidad de muchos lances, como el de la caza para que las princesas no se despeñen de sus caballos (*El duelo contra su dama*), pero no solo ellos; otros personajes también ponderarán la novedad, reiteración o dificultad de las situaciones: las riñas entre tres caballeros, por ejemplo, hacen considerar al duque: «que si acaso es / este lance entre los tres / reñir dos con cada uno / está visto y no es del caso» (*Más vale el hombre que el nombre*, p. 307); etc.

En cuanto a la puesta en escena de su teatro, el mayor o menor despliegue escenográfico está en función, la mayoría de las veces, del género y objetivos espectaculares de cada comedia. Unas comedias, generalmente las de fábrica, requieren un aparato escénico reducido (*El español más amante, Quién es quien premia*...), y otras, históricas y fábulas, generan gran riqueza de escenografía, basada en efectos especiales, pintura, escultura, etc., procedente de la fascinación de Bances por la perspectiva y las tramoyas (*Teatro*, p. 29): por ejemplo, en la loa de *Duelos de Ingenio y Fortuna* se precisa la pintura del monte Parnaso a lo lejos: «fingiendo en lejanos horizontes distancias que creyó la vista se mostraba la cumbre del monte Parnaso», o mostrando el curso de la fuente con tal realismo que se oye

18. Para la tipificación del gracioso banciano (su reducción, ennoblecimiento, vaciamiento de su función estructural, etc.) véase Arellano 1998a, pp. 23-25.

su corriente: «Despeñábase de la cumbre el raudal de la Helicon con tanto ímpetu que viendo los ojos el bullicioso precipicio aguardaron los oídos el cristalino ruido» (pp. 152-153); en *San Bernardo, abad*, el diablo completa media rueda: «De uno de los árboles baja de rápido una figura de diablo y se pone en la rueda, de suerte que de él y la otra media se forme una rueda entera, que pueda rodar» (p. 406); en la fábula *Cómo se curan los celos*, «sale Astolfo, inglés galán, en el aire sobre un caballo con alas» (acot. v. 18); en la comedia histórica, *La restauración de Buda*, salen cuerpos volando tras una explosión: «Fingiose tal asalto, que dio horror a la vista y aun a la memoria [...]. Volaron delante de la brecha, contra los agresores, dos minas, con tal estruendo y estrago, que causó pavor a todos, volando hombres fingidos, que volvían a caer despedazados» (p. 151)...

En suma, Bances reúne condiciones privilegiadas (su cronología finisecular, su posición de poeta comprometido con el cargo de dramaturgo oficial, su teorización dramática y, por supuesto, su teatro) para el estudio y conocimiento del teatro barroco en su transición a otras formas de expresión dramáticas.

Bibliografía

- ARELLANO, I., «El Entremés de las visiones de Bances Candamo», *Criticón*, 37 (1987), pp. 11-35.
- , «Bances Candamo, poeta áulico. Teoría y práctica en el teatro cortesano del postrer Siglo de Oro», *Iberoromania*, 27-28 (1988a), pp. 42-60.
- , «La mojiganga para el auto sacramental *El primer duelo del Mundo* de Bances Candamo», en *Varia Bibliographica, Homenaje a José Simón Díaz*, Kassel, Reichenberger, 1988b, pp. 55-66.
- , «Teoría dramática y práctica teatral: sobre el teatro áulico y político de Bances Candamo», *Criticón*, 42 (1988c), pp. 169-192.
- , «Una adaptación anónima de la mojiganga para el auto *El primer duelo del Mundo* de Bances Candamo», en *Varia Hispanica, Homenaje a A. Porqueras Mayo*, Kassel, Reichenberger, 1989, pp. 95-107.
- , «Presencia de Góngora en Bances Candamo, poeta oficial de Carlos II», *Revista de Literatura*, 53, 106 (1991), pp. 619-630.
- , «Teoría y práctica de los géneros dramáticos en Bances Candamo», en *Studia Hispanica. Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, Ch. Strosetzki (ed.), Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1998a, pp. 1-26.
- , «Poesía, historia, mito, en el drama del Siglo de Oro. Los blasones de los Austrias en Calderón y Bances Candamo», en *El drama histórico. Teoría y comentarios*, K. Spang (ed.), Pamplona, Eunsia, 1998b, pp. 171-192.
- , *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.
- y otros (eds.), *Apuntes sobre la loa sacramental y cortesana. Loas completas de Bances Candamo*, Kassel, Reichenberger, 1994.
- BANCES CANDAMO, F.A., *¿Quién es quien premia al amor?*, B. Maler (ed.), Romanica Stockholmiensia 7, Stockholm, Almqvist&Wiksell International, 1977.
- , *Cómo se curan los celos, y Orlando furioso*, I. Arellano (ed.), Ottawa-Pamplona, Hispanic Studies 7, Dovehouse Editions Canada - Ediciones Universidad de Navarra, 1991.
- , *El astrólogo tunante*, en *Antología del entremés barroco*, C.C. García Valdés (ed.), Barcelona, Plaza-Janés, 1985.

- , *El esclavo en grillos de oro. La piedra filosofal*, C. Díaz Castañón (ed.), Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias, 1983.
- , *El español más amante y desgraciado Macías*, B. Oteiza (ed.), Pamplona, Eunsas, 2000.
- , *La piedra filosofal*, A. d'Agostino (ed.), Roma, Bulzoni, 1988.
- , *Obras Lyricas*, F. Gutiérrez (ed.), Barcelona, Selecciones Bibliófilas, 1949.
- , *Poesías cómicas. Obras póstumas de D. Francisco Bances Candamo*, impresa en dos tomos en Madrid por Blas de Villanueva (el primer tomo) y por Lorenzo Francisco Mojados (el segundo tomo), en 1722, a costa de Joseph Antonio Pimentel, mercader de libros en la Puerta del Sol.
- , *Por su rey y por su dama*, S. García Castañón (ed.), Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1997.
- , *Sangre, valor y fortuna*, S. García Castañón (ed.), Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1991.
- , *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, D. Moir (ed.), Londres, Tamesis Books, 1970.
- CUERVO, F., *Francisco Antonio de Bances y López Candamo. Estudio bio-bibliográfico y crítico*, Madrid, Imprenta de los Hijos de M.G. Hernández, 1916.
- ESCUADERO, J.M., «El entremés de *El astrólogo tunante*, de Francisco Bances Candamo», *Rilce*, 17.2 (2001), pp. 141-167.
- OTEIZA, B., «Loa, entremés, baile y bailete final de la comedia *Duelos de Ingenio y Fortuna* de F.A. Bances Candamo», *Rilce*, 3.1 (1987), pp. 111-153.
- , «Espectacularidad y hagiografía: *San Bernardo, abad*, desde Moreto a Bances Candamo y Hoz y Mota», en *Pulchre, bene, recte. Estudios en homenaje al prof. F. González Ollé*, C. Saralegui y M. Casado (eds.), Pamplona, Eunsas, 2002, pp. 1.011-1.123.
- , «San Bernardo: historia y poesía en Moreto y Bances Candamo-Hoz y Mota» (Actas del Congreso Internacional *L'hagiographie entre histoire et littérature [Espagne, Moyen-Âge et Siècle d'Or]*, Toulouse, Universidad, 10-12, octubre de 2002), en prensa.
- ROZAS, J.M., «La licitud del teatro y otras cuestiones literarias en Bances Candamo, escritor límite», *Segismundo*, 1 (1965), pp. 247-273.